

作为革命的“哀怨”

——重读蒋光慈的《丽莎的哀怨》

杨 慧

内容提要：《丽莎的哀怨》是“普罗”文学中颇具爆破性的“革命”文本。这一文本的读者反应与作家的写作动机之间呈现出巨大差距，这不仅制造了蒋光慈的个人悲剧，而且揭示了“普罗”文学革命叙事的不同路向。作者将“丽莎”这个流亡中国的白俄妓女塑造成了一个承载着流离之苦的“他者”，并通过这一形象书写了革命者的“哀怨”。作品正面描写并歌颂了革命之路上的痛苦与感伤，但也因此冲击了“普罗”文学的话语规范，成为蒋光慈这位“不合时宜的诗人”的最后绝唱。

关键词：蒋光慈 《丽莎的哀怨》 白俄

著名左翼批评家钱杏邨曾这样评价蒋光慈：“他是民众所需要的一个重要的诗人，他是青年崇拜的一个作家。”^①可以毫不夸张的说，《丽莎的哀怨》之前的蒋光慈不仅是普罗文学的领袖，也是千万对现实不满、对革命有所希冀的中国青年的偶像，^②即使是来自国民党“民族文学”阵营的批评家也不得不承认蒋光慈的作品在读者中间“有着相当的魔力”。^③但不幸的是，1929年末，蒋光慈身上的革命光环突然退去，且在一年后被开除党籍，逐出革命队伍。而这一切都与一本以白俄妓女丽莎为主人公的小说——《丽莎的哀怨》^④密切相关。1930年10月20日，中共中央的机关报《红旗日报》上刊出了一篇题为《没落的小资产阶级蒋光赤被共产党开除党籍》的消息，文中指出蒋光慈被开除党籍的原因之一在于：

又，他曾写过一本小说，《丽莎的哀怨》，完全从小资产阶级的意识出发，来分析白俄，充分反映了白俄没落的悲哀，贪图几个版税，依然让书

※ 基金项目：“教育部人文社科青年基金项目”（12YJC751098）和“中央高校基本科研业务费专项资金资助项目”（2010211069）。

店继续出版，给读者的印象是同情白俄反革命后的哀怨，代白俄诉苦，诬蔑苏联无产阶级的统治。经党指出错误，叫他停止出版，他延不执行，因此党部早就要开除他，因手续未清，至今才正式执行。^⑤

由此看来，“革命文学家”蒋光慈是因为《丽莎的哀怨》——更准确地说，是因为他塑造了惹人同情的白俄主人公“丽莎”而犯下重大错误。那么，这位“丽莎”又有着怎样的“罪恶”呢？“革命文学家”蒋光慈又为何要“以文乱法”——塑造丽莎这一文学形象呢？进而言之，蒋光慈通过丽莎到底想要表达怎样的革命态度？这种革命态度及其表达方式本身又体现了怎样的文学生态？这些都是需要我们认真思考的问题。

在我们的学术史回顾中，夏济安先生是一位绝对不能忽视的蒋光慈研究者。在分析“蒋光慈现象”——因革命而被革命驱逐的吊诡时，夏济安注意到了蒋光慈在“普罗文学”中的独特性，认为蒋虽然是“第一个全心全意献身于诗歌和小说创作的中国共产党人”，不过“他的‘公式’反映了他作为个人所关心的事物，而不是按照意识形态虚构出来的”。值得注意的是，夏济安把这种独特性贬低为因心智未成年而导致的艺术失败，认为蒋光慈缺乏艺术自制力，这使得他摇摆于“粗暴”的革命激情与柔弱的个人感伤两端，导致小说风格舛讹，艺术水准低下。夏济安进而指出，这一公式化来自“他生活中的一个矛盾冲突：扬弃家庭同渴求家庭之间的矛盾冲突”，即蒋光慈尽管摆出了反叛者的“粗暴”姿态，“虚张声势作拜伦状”，但他“骨子里却是一个软弱的人”，“他渴望的仍是大多数‘小布尔乔亚’家庭似乎享有他似乎不能享有的那种挚爱和温暖”。具体到《丽莎的哀怨》，夏济安认为这是蒋光慈再次发出的“求取感情的微弱的呼声”，它“仍有蒋的公式的成分，只是这里把革命对家庭改为反革命对家庭”。^⑥

在笔者看来，夏济安的分析敏锐抓住了蒋光慈作品中特有的情感矛盾与艺术纰漏，但对此问题的论析却值得商榷。首先，上述解读有着强烈的理论预设。追溯起来，在1930年代就常见“民族主义文学”批评家对普罗作家“假”革命——鼓吹革命却留恋布尔乔亚生活的指责，^⑦与之相比，夏济安超越了对“普罗”作家革命伦理乃至个人道德的指控，将矛头指向正统“普罗”文学对蒋光慈人性叙事的绞杀。不过，这一解读显然预设了“真”革命——泯灭人性、压抑自由的中国共产党革命的存在，并以此为标准，将革命与感伤，革命与布尔乔亚生活方式截然二分。其次，从这一理论预设出发，夏济安将蒋光慈的思想和文学独特性囚禁在人性话语之中，忽视了蒋光慈文学生产的历史语境。笔者认为，《丽莎的哀怨》对家庭温情的呼唤绝不仅是“革命对家庭改为反革命对家庭”那样简单，在普罗

文学的写作规范之中，蒋光慈怎样将小说主人公由革命者“改为”反动白俄？事实上，被夏济安一笔带过的“改为”正是我们追问的重点。与之相联系的最后一点是，夏济安对蒋光慈艺术水准的分析缺乏历史感。如其所论，蒋光慈小说的确缺乏情感和叙述的节制，但这一技术缺失却不能被归结为“心智不成熟”。事实上，蒋光慈的革命叙事绝不是“与所加的阶级标签没有任何干系”的个人写作技术问题，^⑧相反，这是蒋光慈与“普罗”文学话语规范进行博弈的产物。换言之，即使这种技术缺失表现为“心智不成熟”，这种“心智不成熟”也并非解释的起点，而是追问的起点。作为早年投身革命，后来又第一批赴苏留学的共产党人和著名“普罗”作家，蒋光慈虽然并未走上革命前线，但也有着同龄人少有的眼界和经历，这样一位本应“成熟”的作家怎么会表现得如此“心智不成熟”？这一文学现象本身就是一个被建构的历史事件，因而不能仅以个人叙事技术释之。由此看来，我们需要对“蒋光慈现象”及其突出表现——《丽莎的哀怨》进行更为细致和耐心的解读。

— “哀怨”的生产：“一次大胆的尝试”

《丽莎的哀怨》甫一发表，普罗文学评论界一片哗然。最先来的是赞誉。冯宪章专文盛赞其为“一部散文的诗，诗的散文”，并强调指出它“采取反面的表现方法”，用艺术的语言展示了、阐明了“社会进化的过程”，即“旧的阶级必然的要没落，新的阶级必然的要起来”，而这简直和布哈林的《共产主义ABC》没有两样。^⑨然而，让蒋光慈和冯宪章都始料未及的是，冯的赞誉很快淹没在汹涌的批评声浪中。华汉针对冯论特别撰文指出，《丽莎的哀怨》“不仅不是一部什么××主义的ABC，倒反而是一部反××主义的ABC；不但不是一种有力的形式，倒反而是一种含有非常危险的毒素的形式”。作为党内的资深文学批评家，华汉敏感地意识到，“‘丽莎的哀怨’的效果，只能激动起读者对于俄国贵族的没落的同情，只能挑拨起读者由此同情而生的对于‘十月革命’的愤感，就退一步来说吧：即使读者不发生愤感，也要发生人类因阶级斗争所带来的灾害的可怕之虚无主义的信念”。^⑩假使我们去除华汉论述中的政治符码，这一批评在今天仍然适用。事实上，无论是从读者反应批评的角度来看，还是就平常的阅读印象而言，《丽莎的哀怨》都难以给我们冯宪章所说的反面教材效果，相反，华汉所说的“同情”倒是读者的普遍感受。而问题恰恰出在这种同情上。众所周知，“不准同情”是普罗文学白俄叙事的铁血规则，而当“一个无产阶级文艺上的战士的作品，不唯不能有帮助于他所绝对爱护的无产阶级，反而激动起一般读者对于他的敌对阶级的很大的同情”^⑪时，这部作品当然是失败之作。

值得注意的是，华汉强调，“光慈的主观，确确实实想要表现出俄罗斯贵族的必然没落，和苏联的无产阶级之必然兴起”，然而“‘丽莎的哀怨’已经在客观上把光慈主观上的打划缴械了”。^⑫华汉的批评提示我们：蒋光慈的失败是一种“失误”，文本效果意外地背离了作者的主观意愿。细读文本，蒋光慈在主观上的确是想要通过丽莎的毁灭写出一个旧阶级走向灭亡的“历史必然性”。首先，丽莎虽然是个白俄，但她同时也是个下层妓女，这使她成为接近无产阶级的“受侮辱与受损害者”，因而获得了进入左翼文学白俄叙事的合法性。其次，在小说开篇，蒋光慈就让丽莎“自我检讨”，说出一大段去国家化的阶级叙事——俄罗斯并没有灭亡，灭亡的是贵族阶级自己。而这正是当时普罗文学白俄叙事的主流话语。再次，蒋光慈在第一人称的内在视点所能允许的范围内，已经为丽莎设置了众多革命性的参照系，如背离家庭、现今已是“布尔雪委克要角”的姐姐，当年曾爱上自己的“木匠伊万”以及中国电影院里人们认同布尔什维克主人公的掌声等等，这些都是蒋光慈极力想要完成的正面的革命叙事。

具体到小说的创作动机而言，蒋光慈曾在《新流月报》的“编后”将小说的创作称之为“一次大胆的尝试”。^⑬不言自明，此处所言的“大胆”就是以丽莎这样一个白俄人物为主人公，并通过她的自述来道出旧阶级的崩溃。简单讲，这是一种“正话反说、旁敲侧击”的手法。考究起来，蒋光慈的这一尝试可谓酝酿许久。1929年4月，在自己所主编的《新流月报》的创刊号上，蒋光慈不仅发表了《丽莎的哀怨》，而且还翻译了苏联作家谢廖也夫的《都霞》。该小说以落魄的白俄贵族少女都霞为主人公，讲述了都霞在“布尔塞维克”华西礼的感召乃至刺激下，幡然悔悟，决心告别堕落腐朽的旧日生活的故事。在这一期的“编后”中，蒋光慈不仅不厌其烦地介绍了小说情节，而且引用了钱杏邨的文章作为论据强调指出，小说所采取的通过白俄少女都霞的心理来表现革命之巨大改造力量的写法“是万分值得普洛文学作家注意研究的。由此可以想到我们自己的一些‘抱着柱子固定转’的笨拙的表现法的可笑”。蒋光慈还特别指出，《都霞》另一个值得学习的技巧在于，“在白色圈中所悟到的党人的崇高”，原因在于，“这样的表现，当然也是事实，是比写都霞在‘红’的环境中觉悟的更有价值。这种从侧面表现的方法感动人的地方，是比从正面写来得深刻”。^⑭

蒋光慈对《都霞》的如上评析，与其说是为读者导读《都霞》，不如说是向读者推介自己的《丽莎的哀怨》。不难看出，《丽莎的哀怨》明显借鉴了《都霞》的写法。事实上，蒋光慈对这种“侧面表现”之写法的学习和准备由来已久。1929年2—3月，蒋光慈在第1卷第8期和第9期的《海风周报》上连载其所翻译的苏联作家曹斯前珂的小说《最后的老爷》。与《都霞》一样，小说的主人公

也是白俄贵族。不过这位旧日的地主“朱宝夫”要比都霞顽固得多，为了不把财产留给布尔什维克，他甚至不惜放火烧了“朱家楼”。作家采用的也是《都霞》般的“侧面”的写法，通过朱宝夫的疯癫，写出了旧阶级的残暴、贪婪以及走向毁灭的必然命运。此外，1930年初，蒋光慈在第1卷第2—4期的《拓荒者》上翻译、连载苏联作家维列赛也夫的小说《此路不通》，但未完成。从已译出的部分来看，小说仍旧是以白俄人物——老医师沙尔坦诺夫以及妻女一家人为主人公，主题思想也是要“在白色圈中所悟到的党人的崇高”。小说首译发表在1930年2月10日，而蒋光慈对该文的研读及翻译准备显然更要提前，这就与《丽莎的哀怨》的写作时间非常接近。因而，《此路不通》也应该是《丽莎的哀怨》的榜样。由此说来，为求更新和改进叙述革命的手法，蒋光慈作出了很多努力，这些努力最终呈现于《丽莎的哀怨》。也正因为“更为艺术地表现革命”的叙事合法性，蒋光慈并不认可华汉等人对《丽莎的哀怨》的严厉批评，也没有停止这部小说单行本的出版与再版。对于自己的这次“尝试”，蒋光慈自视颇高。在客居日本期间，蒋光慈曾向藏原惟人介绍过《丽莎的哀怨》，藏原惟人认为“这是一本很有趣的一部书，可惜他不能读。他说，他很希望我的作品能翻译成日文，使他也有读的机会”^⑮。蒋光慈对藏原惟人——这位旧日莫斯科东方大学校友，今日著名普罗文学理论家的赞誉非常看重，将其写进日记并发表，显然是对《丽莎的哀怨》的自我肯定。

二 “哀怨”与悲伤：“异乡的零落人”

某种意义上，哀怨具有一种悲剧之美，其悲剧性发端于生命个体所遭受的外力强暴，而这一悲剧性的张扬并不是像古希腊悲剧那样因为勇于反抗命运而承受苦难，而是因为无力反抗而内化为心灵的怨恨与痛苦。因而，哀怨缺乏金刚怒目式的斗争精神，它的道德合法性在于无辜，它的人生观在于无可奈何的宿命感，它所要倾诉的也只是人被命运所裹挟、所抛弃的哀伤。

具体到蒋光慈而言，他也是在上述意义上使用哀怨一词。在1925年末写就的《在黑夜——致刘华同志之灵》一诗中有这样的句子：“天空中的星星儿乱闪泪眼；黄浦江的波浪儿在呜咽；这时什么人道，正义，光明——不见面，但闻鬼哭，神号，风嘶，夜鸟在哀怨！”^⑯另在1927年的《十月革命与俄罗斯文学》中，他用“哀怨”来形容旧俄诗人面对十月革命风暴式的感受，^⑰以及与无产阶级诗人的雄壮、乐观相反的农民诗人的“调子”。^⑱再者，在1928年4月出版的小说《菊芬》中，叙事人在描写“我”与菊芬在江边散步的场景时说道：“……帆船不断地往来，遥遥地听着舟子们唱着悠扬而哀怨的晚歌。”^⑲

让我们把目光转回到《丽莎的哀怨》。总括而言，这是一部以流亡为主题的作品，流亡生活中的流离之苦、思乡之痛是丽莎最大的“哀怨”。而深入的问题则是，如果说丽莎是因为流亡而哀怨的话，那么这种流亡的痛苦则是缘于对故乡的思念、对祖国的眷怀，而不是政治上的抱负。换言之，丽莎爱的是那片土地以及土地上的人们、青春记忆和俄罗斯文化，而不是政权。在离别祖国之际，丽莎哭得异常伤心：“这并不是由于我生了气，也不是由于恨日本人，而且也不是由于布尔雪维克……这是由于我感受到了俄罗斯的悲哀的命运，也就是我自身的命运。”^{②0}正如同行的密海诺夫伯爵夫人所言，作为失掉了俄罗斯的逃亡者，逃到哪里都是一样，他乡尽是异乡，被驱逐出祖国的人，就像失去母亲庇护的孤儿般四处流浪。

由此可见，正是沿着“游子他乡”这一流亡路径，“丽莎”走进了“哀怨”。进而言之，蒋光慈眼中的“丽莎”是一个流亡者，她的流亡生活之所以值得“哀怨”，一是因为无辜，二是因为无奈。小说中的一个细节值得注意，那就是这部小说中的白俄没有一个道德上的坏人，也没有对白俄的丑化描写。这一细节提示我们，流亡并不是对个人之恶的惩罚。再者，在小说开篇，丽莎就追问是谁毁掉了自己的人生，在小说结尾处，丽莎再次扣问自己的命运：“这难道说是丽莎的过错吗？”其实这个问题在开篇不久白根枪杀布党的情节中，丽莎自己已经有了答案：“残酷的历史必然性”。^{②1}正是在这种残酷的“历史必然性”面前，作为没落阶级之一员的丽莎，只能哀怨地“同旧的俄罗斯一块儿死去”。显而易见，此处的“历史必然性”是蒋光慈引入的革命话语，但它在客观上增加了丽莎这个“异乡的零落人”^{②2}的悲剧性，因而成为一种无力抗拒也无从抗拒的命运。

三 “哀怨”的正当性：另一重革命叙事

那么，蒋光慈为何要讲述这一悲剧性的“哀怨”呢？换言之，这一“哀怨”与蒋光慈的革命叙事之间有着怎样的内在关联呢？

话说从头。综观蒋光慈的创作历程，其作品风格可分为两类，一是刚猛，二是哀怨。《短裤党》《咆哮了的土地》等可归为前者，后者则以《哭诉》《丽莎的哀怨》《冲出云围的月亮》为代表。简而言之，前者是对革命斗争过程的直接书写，而后者则以个人在革命中的痛苦为叙事重心。不过若以主题而论，流浪是贯穿其全部作品的主线，而“游子他乡”的流离之苦则是蒋光慈紧紧咬住的情绪。在《最后的微笑》中，复仇之前的王阿贵流浪在城市大街上，求一根黄瓜解渴而不得，复仇之后的王阿贵与亲人咫尺天涯，怕连累父母，他只能在门外含泪

看着为他虔诚祈祷的母亲。王阿贵的这种永别亲人的流离之苦在后来的《哭诉》中得到淋漓尽致的宣泄。在长诗的“后记”中，蒋光慈继续抒发自己的感慨：“算起来，我已经有七八年未归家了。在这七八年流浪的生活中，我的心灵也不知受了许多创伤！”更为关键的是，蒋光慈认为书写这些革命的痛楚是一件理直气壮的事情，如果说《短裤党》那样的革命强音表达了革命主题的话，那么《哭诉》这样的哀怨则忠实记录了“时代的错误”，它们同是政治化的诗歌。蒋光慈自视为“时代的忠实的儿子”、“暴风雨的歌者”，并把自己在革命中承受的痛苦当做宝贵的精神财富和诗歌的艺术源泉：“我所经历的苦痛与创伤，是为他们〔嘲讽者〕所未经受过的，而且他们将不会对我们所歌吟的东西，有什么同情的了解。”正因为此，蒋光慈非常珍视这种“哭诉”，或者说是“哀怨”，“这因为他内中包涵着万千的，与我同一命运的人们的眼泪，痛苦，悲愤，呼喊，及奋斗的过程”。^{②③}

显而易见，当蒋光慈包含着“游子他乡”的流离之苦与同样流落异国的白俄妓女丽莎“相遇”时，后者自然而然地就成为前者自我形象的投射：这是另一个蒋光慈，饱受革命带来的流离之苦的蒋光慈。正因为此，笔者并不认同夸大《丽莎的哀怨》之人性叙事的观点。事实上，在这次普罗文学内部的革命性写作中，蒋光慈并不同情作为“白俄”的丽莎，小说的主旨是写出这一反动阶级必然灭亡的历史必然性，蒋光慈同情的只是作为“流亡者”的丽莎，也正是在对这种流离之苦的书写中，他写出了自己艰辛的革命体验。这才是《丽莎的哀怨》人性叙事的真正源头。

值得我们关注的是，在蒋光慈的“哀怨”叙事中，革命者有哭诉的权利，他们在革命中所承受的痛苦，乃至奔向革命过程中所经历的思想挣扎都值得尊重，这是有关革命的另一重叙事。在《最后的微笑》中，面对投身革命的选择，王阿贵给自己提出的第一个难题是，“如果我死了的时候，我的父母靠谁养活呢？”这个念头使得他“暗杀张金魁的决心，至此时不禁动摇了一下”。在小说中，王阿贵用“我也管不了这许多，世上的苦人还多着呢”的“从众主义”压住了这一难题，但显而易见，苦人的众多替代不了个体亲历的痛苦，这一难题并没有被解决。^{②④}不过，一个好的提问也许比答案更重要。在小说中，蒋光慈还留下了一个更艰深的提问：“杀人到底是不是应当的事呢？阿贵觉得这个问题倒有点困难了。……你杀我，我杀你，这样将成为一个什么世界呢？而且人又不是畜生，如何能随便杀呢？”^{②⑤}在蒋光慈这里，众多阿贵般的青年在革命中获得成长，同时也在成长中反思革命。这些记录着革命者艰辛足迹的“革命的故事”其实是另一种“成长小说”，众多怀揣革命意愿的青年读者正是从阿贵身上读到了自己的苦

难、冲动乃至困惑,进而对其产生强烈的认同感。事实上,这些“哀怨叙事”来自投身革命的中下层青年的视角,因而,这是“人”的革命,即一个鲜活的生命个体所体验的革命。在笔者看来,这些记载了千万革命青年之心路历程的“哀怨叙事”正是蒋光慈对中国现代文学的独特贡献。

当然,在看到蒋光慈革命叙事之独特性的同时,我们也不得不承认这只是一种种粗糙的独特。尽管蒋光慈真实地讲述了那一时代青年们的革命想象与革命记忆,但这种讲述却因为缺乏对情感的合理控制而流于脆弱与感伤。在更深的理论层面来看,这一技术缺失根源于蒋光慈缺乏对革命动力以及革命结构的深入思考。事实上,革命与文学的关系,乃至革命叙事的生产与作用机制远比蒋光慈理解的更为复杂。或许这就是瞿秋白认定蒋光慈在文学上“没有天才”^{②6}的原因吧。

四 “不合时宜”的哀怨:革命与时代的双重限制

罗兰·巴特曾经不无夸张地说,马克思主义式的写作用来实现一切政治性写作中常见的“形式的封闭”的方法,是依靠“一种像技术词汇一样专门的和功能性的词汇。在这里连隐喻本身都是被严格编码的”。^{②7}从《丽莎的哀怨》所引发的批评可见,蒋光慈的写作与华汉、钱杏邨等人所主导的普罗文学白俄叙事编码系统发生了激烈冲突。

1929年底,另一位批评家刚果伦这样解释《丽莎的哀怨》客观上的失败:

这一年所刊行的“丽莎的哀怨”,在命意上作者虽不免煞费苦心,可是所得的结果,却未免是一个失败。因着第一身称的限制,他不能正面的描写新的俄罗斯的生长,只能从侧面略略提及,这结果,充其量也不过只有消极的意义。因着主人公阶级的限制,他不能不采用那种罗曼诺克的文艺的语句的形式,不能在技术上得到比“短裤党”更进一步的发展。无论如何,在这一部创作上,我们是认定作者是因着内容决定形式的第一身称的采用,而失败了。^{②8}

显而易见,此处所言的“第一身称”是指叙事角度上的“第一人称”。刚果伦首先把《丽莎的哀怨》在客观上的失败归结为第一人称的采用,认为是这使得作者不能正面展开对苏联的辩护与颂扬,只能通过丽莎的倾诉——从一个反面的角度来讲述革命,也正是在这种通过反革命来讲述革命的危险叙事方式中,作家失去了对丽莎的有效控制,让她尽情展现了流亡白俄的悲情。这显然是刚果伦对蒋光慈颇为看重的“侧面表现法”的否定。然而更值得注意的是,刚果伦认为,第一人称的叙事方式本身限制了作家的技术进步,所谓“内容决定形式”,作家为求

符合主人公的阶级和身份，不得不采用这一罗曼蒂克式的文艺腔。换言之，这种第一人称的叙事方式是一种非无产阶级的文学形式，正是罗曼蒂克文艺腔的表现。仔细分析，刚果伦的论断其实来自这样一个三段论：罗曼蒂克的文艺腔必然导致小说失败，第一人称的叙事方式是罗曼蒂克的文艺腔，所以第一人称的叙事方式必然导致小说失败。

我们知道，丽莎是小说文本中唯一的第一人称叙述人，而“哀怨”又是其叙述的基调，因而所谓罗曼蒂克的文艺腔具体指的就是丽莎的“哀怨”。如此说来，刚果伦这一诊断的新颖之处在于，不仅将哀怨指认为小说失败的真凶，而且将其界定为罗曼蒂克的文艺腔。那么，罗曼蒂克的文艺腔又是什么呢？在“普罗文学”中，这一文学病毒已变异为瞿秋白所言的“革命的浪漫蒂克”，它在本质上是一种个人英雄主义，而这种个人英雄主义一旦被挫败，则很容易走向另一个极端——感伤主义。^{②⑨}而在钱杏邨看来，丽莎的“哀怨”在本质上正是“感伤主义”，“这种‘感伤主义’的发展的结果，是产生了一部出人意外的蒋光慈的对白俄表示同情怜悯备至怨天悯人的长篇——‘丽莎的哀怨’”。^{③①}钱杏邨又把这种感伤主义称之为“幻灭动摇的倾向”，并且指出这一倾向在蒋光慈的创作中一以贯之：先是“哭诉”，然后是“最后的微笑”。^{③①}而追究起来，这种倾向正是蒋光慈“残余的小资产阶级的心理”的流露。^{③②}

经过了查长的论述，我们终于找到了普罗文学批评家眼中的“哀怨”，即作为小资产阶级情调的感伤主义。按照钱杏邨的批评，这是一种软弱、虚构、多余和浪费的情感。进而言之，这一情感是小资产阶级意志薄弱者的病症，而如何面对这一情感（小资产阶级情调之表现）则是左翼文学的核心问题和重要挑战。

显而易见，蒋光慈式的感伤其实是那一时代小资产阶级作家的普遍笔调，一个最突出的例子就是丁玲的《莎菲女士的日记》。然而，通过《水》的写作，丁玲成功地克服了这一“小资产阶级情调”，并因此成为由“半新”进步知识分子作家转向成为“我们所需要的新的作家”（即党的革命作家）的生动案例。^{③③}就此而言，蒋光慈的悲剧性恰在于，在“革命文学”乃至“普罗文学”的编码系统中，其自我认同的角色始终是主动编码者而非被动解码者，丁玲式的转向从未成为他的备选答案。郑超麟曾指出，“现在要写中国现代文学史的人要了解党员作家蒋光赤，必须先知道他在莫斯科这一段的生活，知道当时的要求和蒋光慈本人对此时代的反应”。^{③④}根据他的回忆，早在1920年代初，旅苏中国共产党人中就已形成鄙视文学的气氛，认为文学青年不务正业，“不能成为好同志”。^{③⑤}旅日期间，蒋光慈曾和藏原惟人谈起中国普罗文学作家被“一般革命党人”所轻视的情况，藏原认为这一现象日本也有，并且强调文学工作“自有其特殊性”。^{③⑥}藏

原的回答无疑道出了蒋光慈的心声。在随后的日记中,他更是讽刺道:“如果有人以为读了点文学书,就无异于是反革命,那我们又将如何来批评Lenin[列宁]呢?……”^{③7}因而在蒋光慈看来,“革命”应该获得有着更符合文学“特殊性”的表述,而在这一表述中,革命者的革命伤痛以及走向革命的心路历程都值得尊重和铭记。

除了来自左翼文坛内部的激烈批判,呼唤“社会科学”的1930年代也毫不留情地把蒋光慈自叙传式的哀怨书写抛在身后,包括“哀怨”在内的“感伤”正成为那个时代文学批评家眼中的社会公敌。^{③8}无论人们如何理解文学真实性——自然主义的还是现实主义的,此时文坛的风向标已经转向对现实的深入反映,“客观”压倒了“主观”,“深刻”压倒了“感伤”,巴尔扎克和左拉压倒了易卜生和雪莱,甚至可以说,“第三人称”压倒了“第一人称”。^{③9}进而言之,就文学阵营而论,作为普罗文学革命对象的国民党民族主义文学,却与普罗文学分享了同一个逻辑前提,那就是文学要表现“革命”,要把握“时代的意识”。因而民族主义文学同样拒绝私人的小叙事,鄙视某种“为所谓‘人性’的掀发或冲动而瞎子般的狂放一时”^{④0}的人性叙事,鼓吹用“火与铁”洗净作家“胸中的 sentimental[感伤]”,使其“充满伟大的民族的热情”。^{④1}

早在1924年,刚刚投身革命文学创作的蒋光慈就以“不合时宜的诗人”^{④2}自喻,而《丽莎的哀怨》则是其“不合时宜”的“革命文学”异质性的全面爆发。在这一次酝酿已久的“大胆的尝试”中,蒋光慈受到了普罗文学乃至整个时代主流话语的双重限制,因此而付出了沉重的代价。根据郁达夫的叙述,“光慈晚年每引以为最大恨事的,就是一般从事文艺工作的同时代者,都不能对他有相当的尊敬,……此外则党和他的分裂,也是一件使他遗恨无穷的大事,到了病笃的时候,偶一谈及,他还在短叹长吁,诉说大家的不了解他”。^{④3}蒋光慈跌宕起伏的“文学人生”是中国现代文学史上最重要的悲剧性“事件”之一,个中原委,值得我们深入反思。

注释:

- ①② 钱杏邨:《蒋光慈与革命文学》,《现代中国文学作家》第1卷,上海泰东书局1928年版,第146、186页。
- ③ 舒群、马加等作家都将蒋光慈视为自己的启蒙老师。参见董兴泉《舒群年谱》,收入《舒群研究资料》,知识产权出版社2010年版,第13页;以及马加《漂泊生涯——我的回忆录》,《新文学史料》1996年第1期。
- ④ 张季平:《中国普罗文学的总结》,《现代文学评论》第1卷第1期,1931年4月10日。
- ⑤ 1929年,蒋光慈的《丽莎的哀怨》连载于《新流月报》的第1—3期,未完,随后出版单行本(上海现代书局1929年版)。
- ⑥ 《没落的小资产阶级蒋光赤被共产党开除党籍》,《红旗日报》1930年10月20日。

- ⑥⑧ 参见夏济安《蒋光慈现象》，庄信正译，《现代中文学刊》2010年第1期。
- ⑦ 随着“普罗”文学兴起，出现了很多来自国民党文学阵营的革命道德指责。在一篇题为“普罗文学的气象学”中的文章中，作者“楚”就曾如此指责“普罗”作家在熊熊炉火的暖房之中，一边凭吊雪地街景，一边坐拥美女的“文学”生活。参见楚《普罗文学的气象学》，《大陆》第1卷第8期，1933年2月1日。
- ⑨ 冯宪章：《“丽莎的哀怨”与“冲出云围的月亮”》，《拓荒者》第1卷第3期，1930年3月10日。
- ⑩⑪⑫ 华汉：《读了冯宪章的批评以后》，《拓荒者》第1卷第4、5期合刊，1930年5月10日。
- ⑬⑭ 蒋光慈：“编后”，《新流月报》第1卷第1期，1929年4月1日。
- ⑮ 蒋光慈：《异邦与故国》，现代书局1930年版，第127页。
- ⑯ 蒋光慈：《在黑夜——致刘华同志之灵》，《蒋光慈文集》第3卷，上海文艺出版社1985年版，第423页。
- ⑰⑱ 参见蒋光慈《十月革命与俄罗斯文学》，《蒋光慈文集》第4卷，上海文艺出版社1985年版，第119、127页。
- ⑲ 蒋光慈：《菊芬》，《蒋光慈文集》第1卷，上海文艺出版社1985年版，第405页。
- ⑳㉑㉒ 蒋光慈：《丽莎的哀怨》，《蒋光慈文集》第3卷，上海文艺出版社1985年版，第20～21、16、36页。
- ㉓ 蒋光慈：《哭诉》，上海春野书店1928年版，第43～44页。
- ㉔㉕ 参见蒋光慈《最后的微笑》，《蒋光慈文集》第1卷，第479～480、520页。
- ㉖㉗㉘ 郑超麟：《郑超麟回忆录》，东方出版社2004年版，第6、340、339页。
- ㉙ [法]罗兰·巴特：《写作的零度》，李幼蒸译，中国人民大学出版社2008年版，第24页。
- ㉚ 刚果伦：《一九二九年中国文坛的回顾》，《现代小说》第3卷第3期，1929年12月。
- ㉛ 易嘉（瞿秋白）：《革命的浪漫谛克》，华汉《地泉》，湖风书店1932年版，第1～2页。
- ㉜㉝ 钱杏邨：《地泉序》，华汉《地泉》，第24～25页。
- ㉞ 丹仁（冯雪峰）：《关于新的小说的诞生——评丁玲的“水”》，《北斗》第2卷第1期，1932年1月20日。
- ㉟㊱ 参见蒋光慈《异邦与故国》，现代书局1930年版，第110、127页。
- ㊲ 茅盾对此现象颇为不满，认为很多批评家望文生义，乱扣“感伤”的帽子。参见波（茅盾）《论所谓“感伤”》，《文学》第4卷第1期，1935年1月。
- ㊳ 一位“海派”作家曾这样自辩道：“这四篇小说全用的第一人称写法，也许不免有人要目为取巧偷懒，但我却是借此锻炼我的技巧。现在技巧已有几分锻炼了，从今以后，我将改换一番作风，多用第三人称写法，并将于可能范围内，努力的接近新写实主义。”参见周楞伽《俄人·自序》，上海中华书局1935年版，第1～2页。
- ㊴ 高伟：《前锋月刊第三期》，《申报》1931年2月14日。
- ㊵ 参见萧君《诗人的归来 黄震遐的新著“陇海线上”》，《申报·艺术界》1931年3月28日。
- ㊶ 蒋光慈：《过年》，收入《蒋光慈文集》第3卷，第400页。
- ㊷ 郁达夫：《光慈的晚年》，《现代》第3卷第1期，1933年5月1日。

[杨慧 厦门大学中文系 邮编 361005]